

<sup>6</sup> Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С.204.

<sup>7</sup> *Faguno J.* Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. С.15.

<sup>8</sup> Элиот Т.С. Назначение поэзии. Киев-Москва, 1997. С.56.

<sup>9</sup> Пудовкин В. Кинорежиссер и киноматериал // Из истории советской эстетической мысли 1917-1932. С.273.

<sup>10</sup> Эзеништейн С. Перспективы // Там же. С.279.

<sup>11</sup> Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С.99.

<sup>12</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С.312.

© А.А. Фокин

Ставрополь

## К ВОПРОСУ О ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА ИОСИФА БРОДСКОГО)

Вопрос о сущности литературоведческой интерпретации и ее типах сегодня представляется в основном решенным<sup>1</sup>, а вот появившийся сравнительно недавно термин «*реинтерпретация*» еще нуждается в осмыслении и толковании.

Так, латинское происхождение приставки «ре» привносит в уже сложившееся понимание *интерпретации* как минимум два противоположных значения: повторение и противодействие.

Исходя из толкования однокоренных слов, эти дополнительные значения соответственно расширяются и конкретизируются:

1) возобновление, возвращение, преломление, удвоение, отражение, восстановление;

2) возражение, подавление, разрушение.

Таким образом, совершенно резонно возникают два типа *реинтерпретации* – положительный и отрицательный. Забегая вперед, можно предположить появление сторонников и того и другого вариантов толкования этого термина. И вполне возможно, что обе стороны будут правы. Однако мы должны помнить, что у этих противоположных значений есть один весьма существенный общий знаменатель, позволяющий рассматривать это понятие не антитетично, а на основе дополнительности, – это оригинальный текст, по отношению к которому всякая интерпретация есть одновременно восстановление и разрушение; возражение и отражающее преломление; возвращение, возрождение и подавление, уничтожение.

В связи с этим мы должны решить две проблемы. Первая – какой текст признать за оригинал, вторая – какую интерпретацию этого текста следует признать первичной. Рассмотрим эти проблемы на всем хорошо известном материале

Примем за оригинальный текст известную оду III, 3 Горация к Мельпомене. Первым переводом этой оды на русский язык принято считать «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» (1747) М.В. Ломоносова. Под-

черкнем здесь базисное для интерпретации как концепта слово *перевод*. Следовательно, стихи Ломоносова мы без преувеличения и натяжки можем назвать первой интерпретацией горацевой оды на русском языке. Причем интерпретирована в данном случае не только содержательная, но и формальная сторона оригинала. Подобной первичной интерпретацией могут быть названы и другие известные переводы оды Горация на русский язык (Сумарокова, Востокова и др.), так как отправной точкой для них также служил весь текст названного оригинала.

Первой *реинтерпретацией*, уже не столько оды Горация, сколько темы этого произведения, можно признать «Памятник» Державина, поскольку его стремлением было не воссоздавать текст горацевой оды на русском языке, а применить его тему и идею к русской социальной, исторической и языковой действительности. То есть, по сути дела, Державин создал вторичный оригинальный текст, с одной стороны, через противодействие латинскому оригиналу, через его разрушение и подавление, через возражение ему, а с другой – через своеобразное отражение и преломление его темы и идеи, через возвращение к ним и восстановление их в иной – русской – образно-языковой и структурно-формальной системах, добившись, таким образом, своеобразного *реинтерпретационного* повторения текста оригинала и первых попыток его переводной, интерлингвистической, интерпретации на русский язык.

Именно в этом смысле мы сталкиваемся в творчестве Державина с так называемой проблемой классического-неклассического текста. Поэт шел не путем приближения (притяжения) к оригиналу, то есть повторением его темы, идеи и всей образной системы, но путем отталкивания от него, что естественно привело к определенной модернизации, и даже авангардизации исходного материала, то есть к появлению новаторского или вторично-оригинального, *реинтерпретированного* произведения, способного открыть новую страницу традиции, новый виток интерпретаций и *реинтерпретаций*.

И как мы знаем, именно так и произошло. Пушкинский «Памятник» можно считать следующим этапом *реинтерпретации* горацевой оды, но оригинальным текстом для него и тематически, и идейно, и структурно принято считать не латинский текст, а «Памятник» Державина. К оде Горация в пушкинском стихотворении нас отсылает лишь звучащий по латыни эпитаф – первая половина первой строки оды к Мельпомене.

Попытки *реинтерпретировать* пушкинский текст предпринимались неоднократно, но практически все они остались лишь на уровне интерпретации, то есть подражания. Долгое время казалось, что вершина пушкинского гения не будет достигнута. Менялись тема и идея, как это было, например, у В. Ходасевича, менялась просодика стихотворной речи, как это было у В. Маяковского, за текст оригинала принимались

даже другие источники, то есть не пушкинский, не державинский, не горациевский тексты, как это было у Ахматовой, а положение и результат не менялись. Но вот появление в печати стихотворения И. Бродского «Aege regennius» было подобно шоку, особенно если судить по первым откликам на него. Сегодня, когда после этой публикации прошло пять лет, и страсти по поводу этих стихов несколько улеглись, можно с полной уверенностью констатировать появление нового *реинтерпретированного* оригинала, источниками для которого послужили практически все известные и малоизвестные поэтические интерпретации и *реинтерпретации* текста оды III, 3 к Мельпомене Горация.<sup>2</sup>

Возникает закономерный вопрос: почему и как это стало возможным именно в творчестве Бродского?

Поэт, заявивший еще в начале своего творческого пути об открытом отмежевании от всякого рода повторений и эпигонства и, в то же время, об отрицании любого авангардизма, стал искать свои пути создания оригинальных, но традиционных по сути, произведений. Главным творческим методом Бродского на этом пути стал вновь переосмысленный метод поэтической (или творческой) *реинтерпретации*, позволивший ему поднять значимость поэтического слова второй половины XX века на высоту, достигнутую ранее Ломоносовым, Державиным, Пушкиным и поэтами Серебряного века, создать поле собственной традиции.

Так, первые его опыты с этим методом носили часто подражательно-интерпретационный характер и лишь потенциально могли быть названы оригинальными (например, стихотворение «Перед памятником А.С. Пушкину в Одессе», поэма «Исаак и Авраам», цикл «На смерть Элиота»). В них и им подобных только еще велся поиск необходимого творческого метода. Но уже в стихах лирического цикла «Песни счастливой зимы» (1963-64), тексты которого справедливо названы Л. Лосевым первыми оригинальными стихами Бродского, и в более поздних поэтических полотнах, которые теперь уже безоговорочно воспринимаются как шедевры («Сретенье», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», «На смерть Жукова» и др.), основные законы метода *творческой (поэтической) реинтерпретации* были найдены. Суть их сводится к нескольким аксиомам эстетической концепции Бродского, служащих толчком, путем для вторичного кодирования, реализуемого в *реинтерпретационных* текстах, которые представляются одновременно и новаторскими, и традиционными, но совершенно на ином творческом уровне.

В первой аксиоме, как бы она ни была сформулирована, утверждается непреходящее значение поэтического таланта: «Каждый поэт открывает нам свою вселенную. И надо помнить, что сравнивать нельзя. Второсортных поэтов нет» (Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1998. С. 48-49).

Вторая обращает внимание на то, что анализ лишь дополняет сложившееся при чтении понимание текста, причем с точки зрения тради-

ции. Анализ должен помочь открыть карту той поэтической страны, которую обжил писатель и в которую он приглашает своих читателей. Пройти по всем параллелям и меридианам этой карты-страны поэта, по мнению Бродского, нельзя без весьма определенных гуманитарных знаний или, так называемого, предполагаемого круга чтения изучаемого поэта. Понять, например, как работает эклога Вергилия или лирическое стихотворение Мандельштама нельзя, указывал Бродский, без хотя бы общего представления о последних двух тысячелетиях культурной истории человечества и без начитанности в каноне западной цивилизации. Говоря о процессе понимания поэтического текста, Бродский противопоставлял две вещи: чтение и анализ. Причем чтению отдавалось явное предпочтение. К нему Бродский предъявлял особые требования, ставшие для него определенным законом: он был сторонником чтения стихов только вслух и заучивания поэтических текстов наизусть, объясняя свою позицию следующим образом: «Чтение стихов вслух, собственных или чужих, напоминает механику молитвы. Когда люди начинают молиться, они тоже впервые слышат себя. Помимо слов молитвы они слышат свой молящийся голос. Читать вслух стихи значит слышать себя, слушать себя. [...] Если вы хотите понять стихотворение, лучше всего не анализировать его, а запомнить и читать наизусть. Поскольку поэт следует по поэтической тропе, даже, можно сказать, преследует фонетический образ, то, заучивая стихотворение, вы как бы проходите сначала весь процесс его создания» (Иосиф Бродский: труды и дни. С.48).

В связи с третьей аксиомой Бродский размышлял о единении двух стихий – времени и языка, без чего никакой творческий акт, по его мнению, попросту невозможен. Он неоднократно повторял и всячески подчеркивал, что «всякое сказанное слово требует какого-то продолжения», потому что сказанное «никогда не конец, но край речи, за которым – благодаря существованию Времени – всегда нечто следует», а логика речи, по утверждению Бродского, такова, что «то, что следует, всегда интереснее уже сказанного – но уже не благодаря Времени, а скорее вопреки ему», что позволяет как поэту, так и читателю (исследователю) избежать аналогий и повторений (Бродский о Цветаевой. М., 1997. С.68).

Подобная эстетическая рефлексия в целом характерна для всей русской поэзии XX века. Первым элементом для поэтов первой половины столетия становятся разные составляющие творчества: текст, слово, звук. В этой связи достаточно вспомнить теоретические концепции, повлиявшие на последующее развитие поэтической мысли, таких художников как О. Мандельштам, утверждавший в споре с символистами демиургические функции слова, М. Цветаева и Б. Пастернак, отдавшие власть над художником тексту, В. Хлебников, «подчинившийся» звуку и слову. Во второй половине XX века филологическое самосознание воспри-

328

нимается уже как сложившаяся традиция. (Бойко С. «Дивный выбор всевышних щедрот...» Филологическое самосознание современной поэзии // Вопросы литературы. 2000. № 3. С.44–73). Иосиф Бродский в этом смысле оказывается ближе всех к В. Набокову, стержневым элементом эстетики которого, как известно, также является язык. Однако Бродский, по утверждению А. Глушко, завершает сложившуюся в XX века линию поэтов-теоретиков собственного творчества (Глушко А. Лингводицея Иосифа Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб, 1998. С.143). Его теорию, и это следует подчеркнуть особо, назвать чисто традиционной нельзя. Он исходил не столько из принципов продолжения и развития предшествующих идей, сколько из их аккумуляции, создавая собственную модель, свое видение мира. Действительно, в анализе настоящего и прошлого Бродский отталкивается от языка, который это прошлое и настоящее создает. В этом смысле концепция Бродского близка и теории инперсональной поэзии Т.С. Элиота, в основе которой также подчинение поэта языку: «Сознание поэта – поистине воспринимающее устройство, которое улавливает и хранит бесчисленные переживания, слова, фразы, образы, остающиеся в нем до той поры, пока частности, способные соединиться, создавая новую целостность, не окажутся совмещенными в нужной последовательности» (Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев, 1996. С.163).

Так же как Мандельштам, Цветаева, Пастернак, Набоков, опиравшиеся на теорию Элиота, Бродский концентрирует свое внимание не на личности поэта, а на произведении, но произведении не художника, а языка, то есть существующем само по себе. Задача же поэта, в таком случае, услышав, синтезировать в «мотивированные эмоции» и «внутреннее слово», и «интуитивный язык» (Т. Хьюм), и диктующий язык, существующий в двух формах: в разговорной речи определенной эпохи и в литературной языковой традиции. Другими словами, поэт, по мысли Бродского, – орудие превращения языка в поэзию. Каждое подлинное поэтическое творение, следовательно, должно рассматриваться не как собственность автора или читателя, но как автономное произведение, то есть произведение языка, перестроившего, благодаря поэту, цепь традиции (или свое-языковое-прошлое) в идеальное одновременье.

Эти соображения и положения эстетической концепции Бродского и привели нас к выводу о том, что метод творческой (поэтической) реинтерпретации получил в творчестве Бродского не только свое продолжение и развитие, но был закреплен и узаконен им как в собственно художественных произведениях, так и в работах по поэтике, статьях, эссе, интервью, лекциях как метод одновременного существования в сложившийся поэтической традиции и отталкивания от нее, ее преодоления.

Примером того, что именно тексты Бродского как результат *реинтерпретации* чьих-либо произведений воспринимаются ныне как оригинальные, то есть изначальные, для последующей интерпретации и *реинтерпретации*, могут служить циклы Тимура Кибирова «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» и Эллы Крыловой «Двадцать сонетов с Васильевского острова», в которых уже не пушкинский текст «Я вас любил...», являющийся оригиналом для 6-го сонета Бродского в его цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», а именно этот 6-ой сонет Бродского служит оригиналом, то есть текстом для интерпретации и *поэтической реинтерпретации*. Но если цикл Кибирова несет заведомо авангардистский, *реинтерпретаторский* импульс, то цикл Крыловой может быть определен лишь как подражательно-пародийный, то есть интерпретационный.

#### Примечания

<sup>1</sup> См. работы Хализева В., Эпштейна М., Богина Г., Егоровой Л., а также: Параметры литературоведческой интерпретации. Программа комплексного научного исследования. Ставрополь, 1997.

<sup>2</sup> Подробный сравнительно-сопоставительный анализ этого стихотворения Бродского и других известных «Памятников» предложен в нашей статье «Новые «заметки для памятника» (о стихотворении И. Бродского «Aege peregnius»)» (Пушкинский текст: Сборник статей научно-методического семинара «TEXTUS». Вып. 5. СПб.-Ставрополь, 1999. С. 72–79).

© А.А. Фомин  
Екатеринбург

### ОБ ОДНОМ СОБСТВЕННОМ ИМЕНИ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Безусловно, из всех булгаковских произведений роман «Мастер и Маргарита» в наибольшей степени привлек внимание ономастов. Собственные имена романа рассматривались в статьях Е.П. Багировой, Л.В. Белой, Г.Ф. Ковалева, В.Д. Кулешовой, Т.И. Суран и ряда других ученых. К ономастике произведения обращались и многие булгаковеды, исследовавшие его творческую историю, источники, особенности поэтики, мотивную структуру, аллюзии и реминисценции булгаковского текста. Значительное место анализу собственных имен уделяется в работах И.Ф. Бэлзы, И.Л. Галинской, Б.М. Гаспарова, С.В. Никольского, Б.В. Соколова, Н.П. Утехина, Л.М. Яновской и др.

Вместе с тем, обширный и разнообразный корпус собственных имен последнего булгаковского романа не только основательно не изучен, но даже как следует не описан. Если круг источников, из которых писатель заимствовал для своего произведения отдельные имена, в какой-то, большей или меньшей, мере определен, то ономастическая специ-